D. WILLERS

ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΣΤΗΝ ΟΨΙΜΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ: ΕΝΑ ΥΦΑΣΜΑ ΤΟΙΧΟΥ ΣΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ABEGG ΤΗΣ ΕΛΒΕΤΙΑΣ*

Για τα αρχαία υφάσματα έμμεσες μόνον πληροφορίες μας προσφέρει στην ουσία η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή παράδοση, μέσω των απεικονίσεών τους στα μνημεία. Αυτές μας επιτρέπουν να κερδίσουμε βέβαια μια ακριβή ιδέα για την αρχαία ενδυμασία γενικά. Όμως το πλούσιο και ποικίλο υλικό των παραπετασμάτων και των υφασμάτων τοίχου δεν αποτελεί μέρος της «δικής μας» ιστορίας του αρχαίου πολιτισμού, ούτε και έχει βρει θέση στη συνείδηση των μελετητών. Οι γνώσεις μας για τέτοια διακοσμητικά υφάσματα της αυτοκρατορικής εποχής είναι έως τώρα ισχνές. Τα λίγα σωζόμενα σπαράγματα του είδους δεν έχουν τις περισσότερες φορές ούτε καν αναγνωριστεί.

Γι' αυτόν το λόγο η όχι ευκαταφρόνητη αύξηση του αριθμού τους τον τελευταίο καιρό, μπορεί να είναι από πολλές απόψεις διαφωτιστική. Θα σας παρουσιάσω ένα ύφασμα της όψιμης αυτοκρατορικής περιόδου, που χρησίμευε ως διακόσμηση τοίχου και για το οποίο δεν υπάρχει ακόμη οριστική δημοσίευση (εικ. 1). Προέρχεται φυσικά από την Αίγυπτο. Υφάσματα έχουν σωθεί σχεδόν αποκλειστικά από την Αίγυπτο, εξαιτίας των γνωστών κλιματολογικών συνθηκών. Το Ίδρυμα Abegg στο Riggisberg (κοντά στη Βέρνη) απέκτησε το ύφασμα το 1986. Η αποκατάσταση και συντήρησή του ολοκληρώθηκε το 1987 εγκαίρως, δηλαδή με την επαναλειτουργία του Μουσείου μετά από μια σημαντική επέκτασή του και κάτω από την πίεση αυτής της προθεσμίας. Η διευθύνουσα του εργαστηρίου Mechthild Flury έδωσε τότε, στο κείμενο που συνόδευε μια σειρά από κάρτες[1], μερικές πληροφορίες για τη συντήρηση, τις

* Η μελέτη αυτή αποτελεί την ελαφρώς συντομευμένη και προσαρμοσμένη μορφή μιας διάλεξης, που έκανα τον Δεκέμβριο του 1990 στον Αρχαιολογικό Τομέα του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η μετάφραση οφείλεται στην κ. Τέα Στεφανίδου-Τιβερίου, χωρίς την προθυμία της οποίας η ανακοίνωσή μου δεν θα είχε πάρει τη μορφή αυτή. Μια λεπτομερής δημοσίευση του μνημείου ετοιμάζεται και θα εκδοθεί ως μονογραφία από το Ίδρυμα Abegg στο Riggisberg.

1. M. Flury-Lemberg - D. Willers, *Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung*, Riggisberg 1987: σειρά από κάρτες με συνοδευτικό κείμενο, που έχει ενμέρει ξεπεραστεί.

οποίες συμπλήρωσε και ανέλυσε ακριβέστερα στο μεγάλο βιβλίο της[2]. Στο πρώτο τεύχος είχα προσθέσει κι εγώ τότε μερικές πρώτες σκέψεις για την ερμηνεία, που τώρα πια θα πρέπει να διορθωθούν σε βασικά σημεία.

Ας αρχίσουμε με την περιγραφή της κατάστασης του έργου. Το σύνολο έχει μήκος 7,30 μ. και ύψος 2,20 μ. Σε καμιά πλευρά δεν διασώθηκε η αρχαία παρυφή. Αρχικά πρέπει το ύφασμα να ήταν ακόμη μεγαλύτερο· πόσο μεγαλύτερο, αυτό είναι ένα ζήτημα στο οποίο θα επανέλθουμε αργότερα. Βέβαιο είναι πάντως ότι πρόκειται για το πιο μεγάλο κομμάτι αρχαίου υφάσματος που μας έχει σωθεί ως τώρα. Οι μορφές έχουν σχεδόν φυσικό μέγεθος! Η παράσταση η ίδια είναι υφασμένη από χρωματιστό μαλλί επάνω σε λινό φόντο: ζωϊκό προϊόν το ένα, φυτικό το άλλο, αντιδρούν με διαφορετικό τρόπο όταν τύχει να καταστραφούν μέσα στο χώμα[3]. Η διαδικασία που οδήγησε στη σημερινή αποκατάσταση δεν επηρεάστηκε από υποθέσεις για την ερμηνεία της παράστασης. Το εργαστήριο συντήρησης στο Riggisberg δεν ενδιαφέρθηκε καταρχήν να μάθει τι εικονίζεται, ούτε και αν θα μπορούσε κανείς, έχοντας αυτό υπόψη, να τοποθετήσει με κάποια λογική τα κομμάτια. Αντίθετα οι παρατηρήσεις επάνω στο υλικό, όπως σώθηκε, δηλαδή τα δεδομένα της διατήρησής του, ήταν αυτά που έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο για τον συνδυασμό των κομματιών και για την αποκατάσταση της σειράς, με την οποία ξετυλιγόταν το σύνολο στην αρχική του μορφή. Στο Riggisberg λένε: *das Puzzle spielen*, δηλαδή παίζω με τα κομμάτια του puzzle, πρόκειται όμως για μια δουλειά που χρειάζεται απόλυτη ακρίβεια και μεγάλη προσπάθεια.

Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτός ο τρόπος εργασίας δεν λαμβάνει υπόψη για την αποκατάσταση ενδείξεις από το περιεχόμενο της παράστασης. Γρήγορα έγινε φανερό ότι η κάθε μεμονωμένη μορφή βρισκόταν κάτω από ένα τόξο. Όμως υποθέσεις γύρω από το περιεχόμενο θα είχαν συνέπειες για το νέο αυτό μνημείο, που θα προέκυπτε από τη γνώση ή την άγνοια άλλων παραλλήλων και όχι από τα ίδια του τα στοιχεία. Ένα ύφασμα δεν έχει, όπως είναι προφανές, τις σπασμένες επιφάνειες μιας πέτρας, που μπορούν να κολλήσουν με ακρίβεια μεταξύ τους.

Κάτω από μια τοξοστοιχία σώζεται σήμερα μια σειρά από οκτώ μορφές. Οι κίονες και τα τόξα είναι διακοσμημένα με έναν τελείως εξωπραγματικό τρόπο, δηλαδή με πλοχμούς και φύλλα. Αυτό οδήγησε τους ιστορικούς της τέχνης, που πρώτοι είδαν το έργο —από ιστορικούς της τέχνης απαρτίζεται όλο το επιστημονικό προσωπικό στο Ίδρυμα του Riggisberg—, να δεχτούν

2. M. Flury-Lemberg, *Textilkonservierung im Dienste der Forschung*, Riggisberg 1988, 364 κ.ε., εικ. 771-786.

3. Για την κατάσταση των κομματιών την εποχή του αγοράστηκε το έργο βλ. M. Flury-Lemberg, *ό.π.*, εικ. 772-773, 775, 777.

αυθόρμητα μια όψιμη χρονολόγησή του, όχι πριν από τον 5ο αι. μ.Χ. Εξίσου αυθόρμητα οι αρχαιολόγοι θα το χρονολογούσαν πρωιμότερα. Το χρονολογικό πρόβλημα των υφασμάτων, αλλά ειδικότερα η χρονολόγηση του συγκεκριμένου υφάσματος, χρειάζονται πολύπλευρη τεκμηρίωση. Εδώ θα αρκεστούμε αναγκαστικά στη διαπίστωση, ότι με βάση στυλιστικά κριτήρια θα πρέπει να χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 4ου αι. Ωστόσο δεν θέλω να αποκρύψω ότι στο μεταξύ διαθέτουμε μια χρονολόγηση που έγινε με βάση μια μέθοδο των φυσικών επιστημών. Ένας ειδικός από τη Ζυρίχη έκανε ανάλυση του άνθρακα 14, η οποία έδωσε ως πιθανό πλαίσιο για τη χρονολόγηση την περίοδο από το 80 μ.Χ. έως το 380 μ.Χ. Η μέθοδος της ισοτοπικής ανάλυσης του άνθρακα δεν χαίρει μεγάλης εκτίμησης. Οι κλασικοί αρχαιολόγοι δεν έχουν παρά ελάχιστες ευκαιρίες να τη χρησιμοποιήσουν, ενώ οι προϊστοριολόγοι έχουν γι' αυτήν μια προκατάληψη από την εποχή που υπήρξε έντονη διαμάχη. Αυτή οφείλεται στις πρώτες δυσκολίες να προσδιοριστούν οι σωστές σχέσεις των δεδομένων και να αξιολογηθούν. Όμως η εξελιγμένη και ποιοτικά βελτιωμένη τεχνική του εργαστηρίου της Ζυρίχης μας επιτρέπει να δεχτούμε, ως αποτέλεσμα αυτής της ανάλυσης, μια σχετικά πρώιμη χρονολόγηση.

Καταρχήν ας εξετάσουμε την ίδια την παράσταση. Στο μέσο του συνόλου βρίσκονται η μορφή του θεού Διονύσου-Βάκχου, δηλαδή η τρίτη μορφή από τα δεξιά, και η γυναικεία μορφή αριστερά από αυτόν. Ότι αυτό είναι το μέσο, προκύπτει από τη συμμετρία της αρχιτεκτονικής πλαισίωσης. Η τοξοστοιχία οδηγεί από τα δεξιά προς την κατεύθυνση αυτή. Τα τόξα δηλαδή της δεξιάς πλευράς επαναλαμβάνουν κάθε φορά το κόσμημα του παρακείμενου στα δεξιά κίονα. Αυτό ισχύει και για τα τέσσερα σωζόμενα τόξα, ακόμη και για το τελευταίο, από το οποίο λείπει η μορφή. Ο τελευταίος κίονας συμφωνεί με τη σωζόμενη γένεση του τόξου, πρέπει επομένως να βρισκόταν αρχικά κατά ένα διάχωρο πιο έξω, τοποθετήθηκε όμως στο Μουσείο σ' αυτή τη θέση μόνον για οικονομία χώρου. Αριστερά από το θεϊκό ζευγάρι παρατηρούμε επίσης κατεύθυνση της πλαισίωσης προς το μέσο. Αυτό συμβαίνει στα δύο εσωτερικά τόξα, στη συνέχεια όμως προς το πλάι υπάρχει φαινομενικά μια ασυμμετρία. Εδώ έγινε στην αποκατάσταση ένα λάθος, ενμέρει εν γνώσει και ενμέρει εν αγνοία των συντηρητών, ένα λάθος που έχει ως αποτέλεσμα να μην παρουσιάζεται ολοκληρωμένος ο ρυθμός: ο κίονας αριστερά από τη γυναικεία μορφή, της οποίας το ένα σκέλος προβάλλει γυμνό από το ένδυμα, δεν σώζεται. Αυτός που έχει τοποθετηθεί σήμερα στη θέση του πρέπει να μετακινηθεί αριστερότερα, αφού συνανήκει με το τόξο που τώρα βρίσκεται μετέωρο επάνω στο φόντο. Ακόμη και αν υποθέσουμε ότι δεν υπήρχε άλλη μορφή στην άκρη αριστερά, πράγμα που θεωρητικά δεν μπορεί να αποκλειστεί, το ύφασμα θα είχε οπωσδήποτε γύρω στα 10 μ. μήκος.

Ο Διόνυσος παρουσιάζεται ως νεανικός θεός, όπως συμβαίνει κατά κανόνα στα αυτοκρατορικά χρόνια. Το τρυφερό και «φωτεινό» κορμί του προβάλλεται με μεγαλοπρέπεια επάνω στο φόντο του σκούρου ιματίου, που πέφτει ελεύθερα προς τα κάτω. Η στάση και τα αντικείμενα του θεού αντιστοιχούν σ' έναν ευρύτατα διαδεδομένο τύπο. Από τον κάνθαρο που κρατά στο δεξί του χέρι χύνεται κρασί, πράγμα που θυμίζει τους σπένδοντες θεούς της κλασικής εποχής. Εδώ υπονοείται όμως η θαυμαστή δύναμη του θεού, που αφήνει να χυθεί όχι γάλα και μέλι, αλλά κρασί. Είναι ένα είδος θαύματος με κρασί, που το συναντούμε στο πλαίσιο διονυσιακών παραστάσεων από τον 4ο αι. π.Χ.[4]. Με το κρασί που τρέχει δροσίζεται ο πάνθηρας στα πόδια του θεού, από τον οποίο σώζεται ένα υπόλειμμα των μπροστινών ποδιών. Η ακριβής στάση του δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, η σχέση του όμως με τον Διόνυσο βεβαιώνεται από πολυάριθμα παράλληλα. Η κίνηση του αριστερού χεριού του θεού ερμηνεύτηκε από τους θεατές της αυτοκρατορικής περιόδου με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στην κλασική εποχή. Αυτοί αντιλαμβάνονταν τη χειρονομία του χεριού επάνω στο κεφάλι ως χειρονομία ανάπαυσης, όπως ο Παυσανίας στο άγαλμα του Απόλλωνα Λυκείου. Αρχικά όμως αυτή ήταν μια κίνηση που δήλωνε την εκστατική ενατένιση, την απομάκρυνση από τα εγκόσμια[5]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του Διονύσου αποτελεί στη ρωμαϊκή αυτοκρατορική εποχή κοινό τόπο στον χώρο της τέχνης, και απαντά σε διάφορες κατηγορίες έργων.

Στο εξής θα περιοριστώ σε παράλληλα αποκλειστικά από την κατηγορία των διονυσιακών σαρκοφάγων[6], θα μπορούσα όμως να βρω συγγενικούς τύπους ομοίως και στα πολυάριθμα μωσαϊκά της αυτοκρατορικής εποχής ή στα μικρά κοκκάλινα ανάγλυφα, που προέρχονται μάλιστα κυρίως από την Αίγυπτο[7]. Οι διονυσιακοί εικονογραφικοί τύποι του υφάσματος στο Riggisberg δεν παρουσιάζουν κανένα ιδιαίτερο πρόβλημα, έτσι μπορούμε να αρκεστούμε εδώ σε μια σύντομη διερεύνησή τους.

Δίπλα στον θεό περιμένει κανείς, κατ' αναλογία προς τις περισσότερες παραστάσεις της όψιμης αυτοκρατορικής εποχής, ως συνοδό του την Αριάδνη. Η αθάνατη αγαπημένη του θεού συνδέεται πολύ στενά με τη σφαίρα και τον εικονογραφικό του κύκλο ήδη από παλιά. Η Αριάδνη εικονίζεται

4. Πρβ. M. Schmidt - A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *Ein Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel* (1976) 36 πίν. 9, 10α.

5. Βλ. N. Himmelmann, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959) 12 κ.ε. 17 με σημ. 29.

6. Π.χ. F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, IV (1975) 481 αρ. 313, πίν. 314,1 (μαρμάρινη σαρκοφάγος στο Nemi, Castello Ruspoli).

7. Π.χ. L. Marangou, *Benaki Museum Athens. Bone Carvings from Egypt* 1 (1976) αρ. 3, πίν. 2.

σε μεγάλη ποικιλία τύπων. Εδώ πρέπει να αναγνωριστεί στη γυμνή γυναίκα δίπλα στον θεό, που ξεχωρίζει από τα ποικίλα κοσμήματα που φορά. Με το αριστερό χέρι κρατά ψηλά ένα ρόδι, ενώ στο δεξί της τυλίγεται σαν θηλειά μια γιρλάντα. Η μικρή γιρλάντα που κρατιέται πάντα στο χέρι είχε εξαιρετικά μεγάλη διάδοση από τα πρώιμα αυτοκρατορικά χρόνια ως απαραίτητο εξάρτημα στις γιορτές, ειδικότερα στο γιορταστικό συμπόσιο[8]. Και τα μέλη της διονυσιακής πομπής, του θιάσου, τονίζουν με τη μικρή γιρλάντα τον εορταστικό χαρακτήρα της εκδήλωσης. Οι Έρωτες στην αριστουργηματική σαρκοφάγο του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης[9] έχουν τη γιρλάντα επάνω στο καλάθι τους με τα φρούτα, ενώ σε μια σαρκοφάγο του όψιμου δεύτερου αιώνα στη Ρώμη[10] ένας Έρωτας δίνει τη γιρλάντα στην Αριάδνη.

Το θεϊκό ζευγάρι πλαισιώνεται από δύο μέλη του θιάσου. Αριστερά βρίσκεται ο Παν. Με την πρώτη ματιά μοιάζει να είναι νέος και ωραίος, πράγμα που δεν ισχύει απόλυτα. Τον χαρακτηρίζουν, εκτός από τη σύριγγα που παίζει, τα άγρια μαλλιά, το μουστάκι, οι αραιές φαβορίτες και το τριχωτό στήθος, που είναι πολύ κατεστραμμένο, επίσης η τριχωτή δορά και τα τραγοπόδαρα. Ανάμεσα στις άλλες αξιοσημείωτες μορφές του υφάσματος, ο Παν με την εκφραστική του δύναμη έχει μια ιδιαίτερη ακτινοβολία.

Το μουσικό όργανο του Πάνα προξενεί καταρχήν δυσκολίες στον μη ειδικό, που γνωρίζει μόνον τον σημερινό απλό αυλό του θεού. Δίνεται η εντύπωση ότι οι πρώτοι αυλοί της σύριγγας έχουν όλοι το ίδιο μήκος και ότι πρέπει συνεπώς να δίνουν τον ίδιο τόνο. Τη σωστή ερμηνεία μπορεί να πληροφορηθεί κανείς από ειδικούς της αρχαίας σύριγγας: το τεράστιο μουσικό όργανο αρχίζει με μια ομάδα από κλειστούς στο κάτω μέρος αυλούς, ο τόνος των οποίων δεν μπορεί βέβαια να προσδιοριστεί από την παράσταση. Ανάλογοι κλειστοί αυλοί υπάρχουν και στο σημερινό εκκλησιαστικό όργανο. Έτσι η σύριγγα περιλαμβάνει δώδεκα κλειστούς αυλούς, δηλαδή μια οκτάβα και μια πέμπτη, και επιπλέον δύο με μελωδικό και τρεις με μπάσο τόνο. Δεξιά συνοδεύει τον θεό ένας νεαρός Σάτυρος με κοντό περίζωμα, που το κορμί του σφύζει από ζωντάνια. Με το αριστερό στηρίζει στον ώμο του το λαγωβόλο, το όπλο του κυνηγού και του βοσκού. Το σωζόμενο υπόλειμμα του δεξιού ώμου δείχνει ότι το χέρι αυτό ανέβαινε προς τα επάνω. Έτσι το καλάθι που ανήκει σ' αυτόν θα βρισκόταν κάτω στα πόδια του. Σε σαρκοφάγους, όπως σ' ένα όψιμο παράδειγμα του Μουσείου των Θερμών στη Ρώμη[11], ο Σάτυρος κρατά το καλάθι, ενώ σε εγχάρακτα κοκκάλινα πλακίδια της αυτοκρατορικής εποχής από την Αίγυπτο με διονυσιακά θέματα βρίσκουμε και τις δύο περιπτώ-

8. H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage* (1966) 30 κ.ε.

9. Matz, *ό.π.*, 449 αρ. 258, πίν. 268, 270 κ.ε. (γιρλάντα του πίν. 272).

10. Sichtermann, *ό.π.*, 35 εικ. 22· Matz, *ό.π.*, II (1968) 186 κ.ε., αρ. 76, πίν. 89.

11. Matz, *ό.π.*, IV (1975) 448 αρ. 256, πίν. 266,2.

σεις, δηλαδή το καλάθι στα χέρια του Σατύρου ή δίπλα στα πόδια του[12]. Πράσινη καλαμιά στολίζει τα μαλλιά του, όπως και τα μαλλιά του Πάνα.

Στον διονυσιακό κύκλο ανήκει και η πολύ κατεστραμμένη μορφή δεξιά. Το ρούχο της που ανεμίζει μας κάνει να αναγνωρίζουμε σ' αυτήν μια Μαινάδα-χορεύτρια. Η στάση της και ειδικά η θέση των χεριών έχουν τα παράλληλά τους στις μορφές με μουσικά όργανα των σαρκοφάγων, όπως της πλάγιας όψης μιας σαρκοφάγου στη Λυόν[13], στην οποία η Μαινάδα συνδυάζεται με έναν άλλο τύπο Πανός. Η μορφή του υφάσματος του Riggisberg δεν φέρει, όπως φαίνεται, φωτοστέφανο. Τα τυπολογικά συμφραζόμενα συνηγορούν όμως για μια Μαινάδα.

Πριν έλθουμε στις τρεις μορφές αριστερά, ας σταθούμε λίγο ακόμη στη δεξιά πλευρά. Οι πέντε μορφές που υπάρχουν εδώ είναι σαφές ότι ανήκουν στον διονυσιακό θίασο. Και η διάταξή τους, ο τρόπος δηλαδή που τοποθετήθηκαν ως μεμονωμένες μορφές κάτω από τα τόξα της αρχιτεκτονικής πλαισίωσης, απαντούν ήδη σε σαρκοφάγους. Ως παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν η σαρκοφάγος της βίλας Savoia στη Ρώμη[14] ή η πλάκα σαρκοφάγου στον καθεδρικό ναό της Γένουας[15], οι οποίες δεν χρησιμοποιούν βέβαια τους ίδιους τύπους, παριστάνουν όμως κάτω από τις τοξοστοιχίες όχι μόνον συμπλέγματα αλλά και μεμονωμένες μορφές. Και στα δύο παραδείγματα οι διονυσιακές μορφές στέκονται η καθεμιά σε ξεχωριστή βάση, ώστε μοιάζουν με αγάλματα. Στη χαμένη σήμερα σαρκοφάγο που βρισκόταν άλλοτε στη Ρώμη, στην κλίμακα προς την S. Maria Aracoeli[16], δεν υπήρχαν πιθανόν βάσεις.

Η μεγάλη δημοτικότητα και η ευρύτατη εξάπλωση των διονυσιακών παραστάσεων ξεπερνούν την αυτοκρατορική εποχή και συνεχίζονται και στην όψιμη αρχαιότητα, για μεγάλο χρονικό διάστημα μετά την επικράτηση του χριστιανισμού. Ακόμη και στα λίγα σωζόμενα δείγματα παραστάσεων σε ύφασμα, το θέμα κατέχει σαφώς ξεχωριστή θέση, έτσι ώστε αρχίζει να δημιουργείται μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων με σταθερά καθορισμένα μορφολογικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά. Ένα κατεστραμμένο σήμερα ύφασμα στο Μουσείο του Βερολίνου[17] απέδιδε τον ίδιο τύπο του Βάκχου. Τα υπολείμματα ενός άλλου υφάσματος[18], που σήμερα είναι μοιρασμένα σε τρία

12. Π.χ. Marangou, ό.π., αρ. 15, πίν. 7 (Διόνυσος)· αρ. 48, πίν. 14 (Σάτυρος)· πίν. 15c (Σάτυρος)· πίν. 17a (Σειληνός).

13. Matz, ό.π., II (1968) 241 κ.ε., αρ. 101, πίν. 127 κ.ε. (Μαινάδα του πίν. 129,1).

14. Matz, ό.π., IV (1975) 441 κ.ε., αρ. 246, πίν. 261,1.

15. Matz, ό.π., 443 αρ. 247, πίν. 263,1

16. Matz, ό.π., 470 κ.ε., αρ. 280, πίν. 303,2.

17. Π.χ. O. Wulff - W. F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen Berlin* (1926) 7 κ.ε., αρ. J. 9244 και J. 9243, πίν. 5.

18. S. M. Arensberg, *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston* 75 (1977) 4 κ.ε.

διαφορετικά Μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής, παριστάνουν τον διονυσιακό θίασο, κι εδώ κάτω από μια τοξοστοιχία. Η μορφή του Σατύρου απαντά μάλιστα και σ' ένα μεσοβυζαντινό επιπεδόγλυφο ανάγλυφο στο Βερολίνο[19], με μικρή παραλλαγή στο μοτίβο, αλλά ωστόσο διατηρώντας τα ίδια κύρια χαρακτηριστικά στην κινημένη στάση, το λαγωβόλο και την ανεμίζουσα εξωμίδα. Στη δημοσίευση των τμημάτων του υφάσματος Riggisberg-Βοστώνης-Cleveland που βρίσκονται στην Αμερική, διατυπώθηκε η υπόθεση[20] ότι η παράσταση είχε ως πηγή έμπνευσης θεατρικές παραστάσεις με διονυσιακούς παντόμιμους και μυθολογικούς χορούς. Όμως η πηγή αυτή δεν ερμηνεύει το «πανταχού παρόν» των διονυσιακών παραστάσεων, που τις βρίσκουμε στις ρωμαϊκές και ανατολικές σαρκοφάγους, στα μωσαϊκά ολόκληρου του ρωμαϊκού κόσμου ή στα εγχάρακτα κοκκάλινα πλακίδια της Αιγύπτου, για να αναφέρουμε μερικές μόνον κατηγορίες έργων.

Οι διονυσιακές παραστάσεις έχουν τις ρίζες τους σε δύο άλλους χώρους, που συνδέονται μεταξύ τους, μερικές φορές όχι χωρίς αντιφάσεις. Από τη μια μεριά πρόκειται για αλληγορικές απεικονίσεις που αποτυπώνουν, στο επίπεδο του μύθου, τη λαχτάρα για ευτυχία και ευζωΐα. Η ευζωΐα, η «τρυφή», είναι μια ιδέα που αποκτά υπερβολική σημασία, και με τη μεγάλη οικονομική και πολιτική κρίση στον 3ο αι. μ.Χ. γίνεται μια έννοια που εκφράζει ισχυρή επιθυμία σε ευρύτατο χώρο, προσωποποιείται μάλιστα ως αλληγορική μορφή[21]. Ο διονυσιακός θίασος αντικατοπτρίζει την ολοκληρωμένη «τρυφή», πράγμα που έχει ως επακόλουθο πολλές από τις σωζόμενες παραστάσεις να έχουν ένα εντελώς επιφανειακό και κοινότοπο νόημα[22]. Από την άλλη μεριά, πίσω από τις διονυσιακές παραστάσεις κρύβεται η σημασία που απέκτησαν τα διονυσιακά μυστήρια από τις πρώτες αρχές τους στην κλασική εποχή[23]. Στη διάρκεια μιας μακρόχρονης διαδικασίας η πίστη στους παραδοσιακούς θεούς έχασε την παλιά της δύναμη. Διάφορες νέες σωτηριολογικές θρησκείες, που ήλθαν ως επί το πλείστον από την Ανατολή —Συρία, Μ. Ασία και Περσία— συμπλήρωσαν το κενό και απέκτησαν και στο κέντρο ακόμη του ελληνορωμαϊκού κόσμου πολυάριθμους και πιστούς οπαδούς. Και ο Χριστιανισμός δεν ήταν αρχικά παρά μια νέα θρησκεία στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία ανάμεσα σε άλλες πολλές. Διάφορα θρησκευτικά ρεύματα υπόσχονταν ειδική

19. W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums* (1930²) 25 κ.ε., αρ. 6436.

20. Βλ. σημ. 18.

21. Π.χ. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 206, 224, 225, 254 πίν. 46, 51.

22. A. Geyer, *Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit* (1977) passim.

23. Από την πλούσια βιβλιογραφία αναφέρουμε εδώ μόνον την εργασία της Geyer, ό.π., 29 κ.ε.· R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longos* (1988).

συμμετοχή στην αποκάλυψη της αλήθειας και μεταμόρφωση του ανθρώπου μέσω της διαδικασίας της μύησης σε ένα μυστήριο, που αποκαλυπτόταν μόνον στους πιστούς. Τα διονυσιακά μυστήρια ήταν ανάμεσα στα πιο ισχυρά θρησκευτικά ρεύματα της μέσης και όψιμης αυτοκρατορικής εποχής, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς και από την πολεμική των πατέρων της εκκλησίας εναντίον τους. Η ύπαρξη και η επιρροή των διονυσιακών μυστηρίων έχουν αναμφίβολα ιδιαίτερη σημασία για τις παραστάσεις του διονυσιακού θιάσου, για την απεικόνιση του θριάμβου του θεού, λ.χ. στις ανάγλυφες παραστάσεις των αριστουργηματικών σαρκοφάγων, ακόμη και για άλλες σκηνές με πιο έντονα διηγηματικό χαρακτήρα. Όμως στις διονυσιακές σαρκοφάγους και τα μωσαϊκά υπάρχουν κατά κανόνα έμμεσοι μόνον υπαινιγμοί στα μυστήρια. Άμεσες αναφορές στις μυστηριακές τελετές και τον λατρευτικό-θρησκευτικό χώρο που σχετίζεται μ' αυτές, απαντούν μόνον σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις.

Πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε τις τρεις πρώτες μορφές του υφάσματος; Σ' αυτές ακριβώς βρίσκεται η δυσκολία, αλλά συγχρόνως και το κλειδί για μια ενιαία ερμηνεία του συνόλου. Ο αξιοσέβαστος γέροντας στην άκρη αριστερά, όπως τον χαρακτήρισα αρχικά, ξεχωρίζει με το ένδυμά του, που δεν είναι τυπικό παραδοσιακό ένδυμα στον μεσογειακό χώρο. Πάνω από ένα εφαρμοστό ένδυμα, που καλύπτει τα σκέλη όπως οι αναξυρίδες, πέφτει ένα κοντό ένδυμα με χειρίδες. Πρόκειται για τη ρωμαϊκή tunica; Στην όψιμη αυτοκρατορική εποχή το ένδυμα αυτό έχει ήδη εμπλουτιστεί με χειρίδες. Στις εξαιρετικά πλούσιες σε τύπους μορφών ψηφιδωτές παραστάσεις της Piazza Armerina στη Σικελία[24], που χρονολογούνται στον 4ο αι. μ.Χ., όλοι οι άνδρες φορούν tunica χειριδωτή, όταν βέβαια δεν εμφανίζονται με μακρύ ιμάτιο ή με στρατιωτική ενδυμασία. Από τους τάφους της όψιμης αρχαιότητας στην Αίγυπτο έχουμε εκατοντάδες, αν όχι χιλιάδες, από τέτοιες ενδυμασίες σε περισσότερο ή λιγότερο κακή κατάσταση. Η tunica δεν είναι αριστοκρατικό ένδυμα. Αυθόρμητα και απλοϊκά θα θεωρούσαμε τον αξιοσέβαστο γέροντα ως χωρικό, που φέρει στον ώμο του τον αλωνιστικό κόπανο. Έτσι τον χαρακτήρισα στα κείμενα που ετοιμάσαμε για τις κάρτες[25]. Οι παραστάσεις της αγροτικής ζωής και ιδιαίτερα της συγκομιδής των καρπών, πλησιάζουν στην όψιμη αυτοκρατορική εποχή όλο και περισσότερο το παλιό ιδεώδες της ευτυχισμένης βουκολικής ζωής. Βουκολικές παραστάσεις και παραστάσεις της αγροτικής ζωής ήταν λοιπόν δυνατόν να συνυπάρχουν στα ανάγλυφα των σαρκοφάγων, όπως στη σαρκοφάγο του Museo Pio Cristiano του Βατικα-

24. Π.χ. A. Carandini - A. Ricci - M. de Vos, *Filosofiana, La villa di Piazza Armerina* (1982) 213 κ.ε., εικ. 118-124.

25. Βλ. σημ. 1.

νού[26], που δεν είναι απαραίτητο να θεωρηθεί χριστιανική. Όταν λάβει κανείς υπόψη του επιπλέον ότι ανάμεσα στους κύκλους των βουκολικών και διονυσιακών θεμάτων δημιουργήθηκαν στην όψιμη αρχαιότητα στενές σχέσεις, αποκτά ένα ασφαλές έρισμα για να δεχτεί ότι ο γέροντας του υφάσματος ανήκει στον διονυσιακό θίασο. Έτσι όμως βρισκόμαστε σε λανθασμένο δρόμο, γιατί το ένδυμα είναι κατά πάσα πιθανότητα μια tunica, όμως το εργαλείο στον ώμο της μορφής δεν είναι αλωνιστικός κόπανος.

Καταρχήν λοιπόν πρέπει να σταθούμε στο εργαλείο αυτό της μορφής. Πρόκειται για ένα περίεργο αντικείμενο που χρειάζεται ερμηνεία. Από το ραβδί, που η μορφή κρατά στο χέρι, είναι εξαρτημένη μια μαύρη θηλειά που πέφτει πάνω από τον ώμο. Αυτό το στοιχείο είναι πολύ μικρό για να αποδίδει τον μπόγο που οι κυνικοί φιλόσοφοι κρεμούσαν από ένα ραβδί[27]. Έτσι ήλθε στο νου μου αυθόρμητα η σκέψη ότι το αντικείμενο μοιάζει με τον αλωνιστικό κόπανο, ο οποίος θα ταίριαζε καλά στη μορφή του χωρικού. Δεν έχουμε όμως να κάνουμε με αυτό το εργαλείο. Στα παλιότερα εγχειρίδια αρχαιογνωσίας θεωρείται ότι ο αλωνιστικός κόπανος είναι εργαλείο της ρωμαϊκής ήδη εποχής[28]. Όμως η αναζήτησή του ανάμεσα στα αρχαία αντικείμενα και τις παραστάσεις οδήγησαν σε αρνητικό συμπέρασμα: στην αρχαιότητα δεν υπάρχει το αλωνιστικό αυτό εργαλείο που αποτελείται από δύο κινητά μέρη, δηλαδή τη μακριά ράβδο, στο επάνω μέρος της οποίας είναι προσαρτημένο ένα κοντότερο, κινητό εξάρτημα. Ο γεωργός της αυτοκρατορικής περιόδου στον κυρίως μεσογειακό χώρο, όταν δεν χρησιμοποιεί για το αλώνισμα ζώα ή την αλωνιστική αρκάνη που σύρεται πάνω στο έδαφος, τότε μεταχειρίζεται τον απλό κόπανο (baculum, fustis, pertica)· και ο γεωργός των βόρειων επαρχιών της κεντρικής Ευρώπης χρησιμοποιεί σε ορισμένες περιοχές ένα άλλο εργαλείο[29] κατασκευασμένο από δύο σταθερά δεμένα μεταξύ τους ξύλα, που απεικονίζεται σποραδικά σε επιτύμβια μνημεία της περιοχής του Mosel. Το αλωνιστικό εργαλείο με τα δύο κινητά τμήματα είναι κατά τα φαινόμενα μια τεχνολογική εξέλιξη της κεντρικής Ευρώπης, που ίσως εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον μεσογειακό χώρο κατά το τέλος της αρχαιότητας, και μόνον σε περιορισμένη έκταση. Ο πρώτος συγγραφέας που μαρτυρεί την ύπαρξή του είναι ο Ιερώνυμος στο *Σχόλιο του Ησαΐα* γύρω στο 400 μ.Χ.

26. F. Gercke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (1940) πίν. 3,1· G. Bovini - H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* 1 (1967) 3 κ.ε., αρ. 2, πίν. 1, 2.

27. I. Bragantini, *Museo Nazionale Romano II 1: Le pitture* (1982) 120, πίν. 29.

28. REV 2 (1905) 1700 κ.ε. στο λ. Dreschen.

29. E. Christmann, «Wiedergewinnung antiker Bauerngeräte», *Trierer Zeitschrift* 48 (1985) 139 κ.ε., εικ. 1-3, 5· W. Biensfeld, «Zu den treverischen Denkmälern mit Dreschgerät», *Trierer Zeitschrift* 48 (1985) 157 κ.ε.

Αλλά και αυτό δεν είναι αποδεκτό από όλους τους μελετητές[30]. Η ονομασία του εργαλείου στον ώμο του «χωρικού» που έχουμε στο ύφασμα της Abegg-Stiftung βασίστηκε λοιπόν στην αναλογία που παρουσιάζει με μεταγενέστερα εργαλεία· αν θέλουμε όμως να το κατανοήσουμε στο πλαίσιο της αρχαιότητας, είμαστε αναγκασμένοι να αναζητήσουμε άλλου είδους παράλληλα. Ένα ακριβές παράλληλο βρίσκεται λοιπόν στο χέρι μιας Μαινάδας σε έναν αργυρό δίσκο μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γενεύη[31]. Ο δίσκος ανήκει σε μια αξιοσημείωτη κατηγορία πρώιμων βυζαντινών αργυρών σκευών, οι παραστάσεις των οποίων υιοθετούν έναν έντονα κλασικιστικό τρόπο απόδοσης, ενώ η εικονογραφία τους διατηρεί ακόμη και στον 6ο και 7ο αιώνα εξολοκλήρου αρχαίο θεματολόγιο. Ο δίσκος της Γενεύης χρονολογείται με τη βοήθεια σφραγισμάτων στην κάτω πλευρά του, στα χρόνια γύρω στο 550 μ.Χ. Η Μαινάδα που εικονίζεται σε φευγαλέα χορευτική κίνηση κρατά στο αριστερό χέρι ένα καμπανάκι και στο δεξί έχει ακριβώς το αντικείμενο του γέροντα. Αυτή η σύγκριση δεν σημαίνει ότι το τελευταίο ταυτίστηκε κιόλας, όμως το περιβάλλον στο οποίο ανήκει μας είναι τώρα γνωστό: πρόκειται για το διονυσιακό περιβάλλον, αφού και το καμπανάκι ανήκει πράγματι στον χώρο της μύησης στα μυστήρια. Μήπως έχουμε να κάνουμε με ένα είδος μαστίγιου, σαν αυτό που χρησιμοποιείται στη διαμαστίγωση των διονυσιακών μυστηρίων, στην τελετουργία της flagellatio;

Την επιβεβαίωση γι' αυτό μας την προσφέρει η παράσταση ενός ανάγλυφου καθρέφτη του 2ου αι. μ.Χ. στη Βοστώνη[32], που έγινε τελευταία γνωστός. Μια γυναίκα που έχει γυμνωθεί κρατιέται από δύο μικρές μορφές και δέχεται τα χτυπήματα που της καταφέρει μια ηλικιωμένη ανδρική μορφή με το ίδιο ακριβώς μαστίγιο. Στην πρόσφατη αμερικάνικη δημοσίευση αυτού του καθρέφτη, τα εικονογραφικά συμφραζόμενα δεν ερμηνεύονται κυριολεκτικά. Ωστόσο δεν είναι δυνατόν να αμφιβάλλουμε: οι μικροί βοηθοί είναι Έρωτες και αυτός που καταφέρει τα χτυπήματα με το μαστίγιο είναι ο γέρος και άσχημος Σειληνός, έτσι η διαμαστίγωση είναι οπωσδήποτε διονυσιακή.

Μπορούμε λοιπόν και πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη την ένδειξη της γεροντικής ηλικίας του άνδρα στο ύφασμα του Riggisberg. Αυτή ακριβώς, μέσα στο πλαίσιο τυπολογικά όμοιων κεφαλιών, δίνει την εντύπωση ότι ο άνδρας στην αριστερή άκρη της παράστασης έχει ατομικά χαρακτηριστικά. Γι' αυτό και επισκέπτες του Μουσείου εξέφρασαν την άποψη ότι αυτός δεν ανήκει στο σύνολο, ότι δηλαδή είναι ένα εντελώς ξένο στοιχείο. Όταν όμως λά-

30. Christmann, *ό.π.*

31. *Age of Spirituality. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art* (1979) 149 κ.ε., αρ. 128.

32. C. C. Vermeule - M. B. Comstock, *Museum of Fine Arts, Boston. Sculpture in Stone and Bronze. A Supplement* (1988) αρ. 95.

βουμε σοβαρά υπόψη και τα δύο δεδομένα, δηλαδή το διονυσιακό πλαίσιο και τη γεροντική ηλικία του άνδρα, τότε προκύπτει η ερμηνεία: πρόκειται για το γέρο Σειληνό, ο οποίος από τον 4ο αι. έγινε σιγά σιγά ο παιδαγωγός του Διονύσου, ο «μυσταγωγός», που εισαγάγει και τον ίδιο τον Διόνυσο στα δικά του μυστήρια.

Αυτή είναι η κατάλληλη στιγμή για να αναφερθούμε στο νέο μωσαϊκό από την Πάφο της Κύπρου[33], ένα εύρημα των πολωνικών ανασκαφών, που πριν από λίγα χρόνια προκάλεσε αίσθηση, αλλά η σημασία του για την κατανόηση της διονυσιακής θρησκείας στην όψιμη αρχαιότητα δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί αρκετά. Στη σημαντικότερη σκηνή, γύρω από την παιδική μορφή του Διονύσου εμφανίζεται πάλι ο γέροντας· εδώ με την επιγραφή «τροφεύς» χαρακτηρίζεται ρητά ως τροφός και παιδαγωγός του θεού. Φορά κι αυτός το ίδιο ένδυμα, που στον γέροντα του υφάσματός μας δημιουργεί ερμηνευτική δυσκολία. Πρόκειται λοιπόν για το παραδοσιακό ρούχο της υπηρετικής γεροντικής μορφής, που η προϊστορία της ανάγεται στην κλασική εποχή. Ο «τροφεύς» ενός απουλικού ελικωτού κρατήρα στο Βερολίνο[34] αποτελεί μια εύγλωττη μαρτυρία. Θα πρέπει ωστόσο να δούμε το τυπικό αυτό ένδυμα της όψιμης αρχαιότητας ως μία κατά πάσα πιθανότητα ξεχωριστή tunica, κοσμημένη με διακριτικά σύμβολα, που δηλώνουν τον βαθμό του μέσα στη διονυσιακή ιεραρχία με τρόπο που δεν είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε.

Υπάρχει ένα ακόμη διδακτικό παράλληλο, που τεκμηριώνει πράγματι τα όσα εκθέσαμε ως τώρα, ένα μωσαϊκό που μόλις πρόσφατα βρέθηκε στη Συρία. Βρίσκεται στο Μουσείο της Aleppo (=Χαλέπι) και δεν έχει ακόμη δημοσιευτεί. Η αρχαιολόγος που θα το μελετήσει, η βελγίδα συνάδελφος K. Balty, έθεσε στη διάθεσή μου ένα σχέδιο (εικ. 2) και μερικές πρώτες φωτογραφίες. Εικονίζεται ο διονυσιακός θίασος, στον οποίο όμως τίποτε δεν υπάρχει πια από την απλή διήγηση του μύθου, αλλά όλα ανάγονται σε βαθύτερο συμβολισμό. Ο γέρος Σειληνός χτυπά τα κουδούνια της μυστηριακής μύησης. Οι τύποι των επιμέρους μορφών δεν ταυτίζονται απόλυτα, εντούτοις οι εικονογραφικές ομοιότητες είναι φανερές.

Αυτό ισχύει και για την επόμενη μορφή του υφάσματος, στην οποία πρέπει να έλθουμε τώρα. Πρόκειται για τη γυναίκα εκείνη, το δεξιό σκέλος της οποίας προβάλλει γυμνό από το ένδυμα, ενώ το αριστερό της πόδι είναι ντυμένο, φορά δηλαδή κόκκινο παπούτσι. Είναι η τρίτη από τα αριστερά μορφή, που με το δεξί χέρι ξεγυμνώνει το στήθος της. Οι ομοιότητες που υπάρχουν και μ' αυτήν προσφέρουν σημαντική βοήθεια: στο μωσαϊκό από το Sarrin της Συρίας η αντίστοιχη μορφή εικονίζεται δίπλα στον Σειληνό. Ανάμεσα στις

33. W. A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser* (1985) 35 κ.ε., πίν. 2, 18 εικ. 3.

34. L. Giuliani, *Bildervasen aus Apulien* (1988) 6 κ.ε., εικ. 1, πίν. II και εξώφυλλο.

δυο μορφές βρίσκεται η κίστη των μυστηρίων, από την οποία προβάλλει το φίδι. Η γυναίκα δεν είναι απλώς ένα μέλος του θιάσου, αλλά επιδεικνύει με νόημα τα σύνεργά της, ανάμεσα στα οποία υπάρχει κι εδώ ένα μικρό μαστίγιο. Αυτά επέτρεψαν στον J. Balty να την ονοματίσει ακριβέστερα, και όχι μόνον γενικά Μαινάδα ή Βάκχη. Πρέπει να είναι η «Μύστις», αυτή που επινόησε τα βακχικά όργια και συγχρόνως τα όργανα των μυστηρίων. Με αυτές τις ιδιότητες επαινείται στα *Διονυσιακά* του Νόννου, ενός συγγραφέα της όψιμης αρχαιότητας.

Ως επιβεβαίωση των παραπάνω έρχεται επιπλέον ένας βυζαντινός δίσκος στο Leningrad[35], που βρέθηκε τον περασμένο αιώνα στη νότιο Ρωσία. Έχουμε την ίδια γυναίκα που συμμετέχει στα μυστήρια, με ένα κουδούνι στο αριστερό και ένα μαστίγιο στο δεξί. Το ένα της σκέλος προβάλλει γυμνό από το ένδυμα.

Ποια είναι όμως η πλούσια ντυμένη γυναίκα του διονυσιακού υφάσματος; Πρόκειται για τη θνητή που μυείται στα μυστήρια; Τη λύση αυτή τη θεωρώ τώρα, μετά από πολύ σκέψη, αναγκαστική. Ωστόσο δεν μπορώ ακόμη να την αποδείξω. Εν πάση περιπτώσει είναι η μόνη μορφή που φορά γαλάζιο φωτοστέφανο, σε αντίθεση με όλες τις άλλες.

Ας στραφούμε όμως τώρα στην κατηγορία αυτή καθαυτή των διακοσμητικών υφασμάτων τοίχου. Σας υπενθυμίζω ότι στο Βερολίνο υπήρχαν κομμάτια ενός άλλου υφάσματος, που παριστάνουν τον Διόνυσο στον ίδιο τύπο[36], αν και η ποιότητά τους είναι λίγο κατώτερη. Οι μεμονωμένες, όπως φαίνεται, μορφές του, τέσσερις στον αριθμό[37], πουλήθηκαν γύρω στην αρχή του αιώνα με γενική ένδειξη προέλευσης την Αίγυπτο και καταστράφηκαν στο τέλος του δεύτερου πολέμου. Ανάμεσα σ' αυτές υπήρχε και η πλούσια ντυμένη μορφή που παρουσιάζει απόλυτη αντιστοιχία με τη δική μας[38]. Αυτό οδηγεί στην υπόθεση ότι έχουμε να κάνουμε με μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων. Άραγε η μορφή του γέροντα σχετίζεται ή όχι μ' αυτό το σύνολο; Την απάντηση στο ερώτημα έδωσε ήδη μια ανακάλυψη στο εμπόριο τέχνης της Νέα Υόρκης. Εδώ και δώδεκα περίπου χρόνια ο ιδιοκτήτης μιας galerie έχει στην κατοχή του κομμάτια ενός εντελώς όμοιου υφάσματος, ανάμεσα στα οποία το σημαντικότερο είναι αντίγραφο του Σειληνού με το μαστίγιο. Με αυτό το κομμάτι, που είναι εξίσου καλής ποιότητας, επιβεβαιώνεται το συμπέρασμα στο οποίο φτάσαμε ήδη με τη βοήθεια εικονογραφικών παρατηρήσεων, ότι δηλαδή και ο γέροντας αντιπροσωπεύει έναν τύπο και ότι δεν πρόκειται για

35. D. T. Rice - M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz* (1959) πίν. 75 (7ος αι. μ.Χ.).
36. Βλ. σημ. 17.
37. Εκτός από τα κομμάτια της σημ. 17 και άλλα δύο: Wulff - Volbach, *ό.π.*, 7 κ.ε., αρ. J. 9240, J. 9241, πίν. 4,44.
38. Wulff - Volbach, *ό.π.*, 7 αρ. J. 9240, πίν. 4.

πρόσωπο με ατομικά χαρακτηριστικά. Έτσι αίρεται και η αμφιβολία για τη σχέση αυτής της μορφής με το ύφασμα του Riggisberg. Από το ύφασμα της Νέας Υόρκης σώζονται ένας ολόκληρος κίονας, υπολείμματα από τη βάση ενός δεύτερου κίονα και σπαράγματα άλλων μορφών. Εάν σωστά αναγνωρίστηκε το αντικείμενο επάνω από τον ώμο του γέροντα ως μαστίγιο, τότε στην Αίγυπτο της όψιμης αρχαιότητας ήταν γνωστή μια κατηγορία υφασμάτων τοίχου, που μπορούμε να τα ονομάσουμε, από την γνωστή πομπηιανή τοιχογραφία, «υφάσματα Villa-Item».

Υπάρχουν επομένως πιστά αντίγραφα του υφάσματος, τουλάχιστον ένα, γιατί δεν μπορώ να αποκλείσω ότι τα χαμένα σήμερα κομμάτια άλλοτε στο Βερολίνο και τα κομμάτια στο εμπόριο της Νέας Υόρκης προέρχονται από το ίδιο ύφασμα, όσο και αν αυτό είναι πολύ απίθανο, αφού εμφανίστηκαν χωριστά με απόσταση ογδόντα χρόνων. Η ύπαρξη λοιπόν αντιγράφων μας οδηγεί τώρα να θέσουμε πιο ειδικά ερωτήματα σε σχέση με την αιγυπτιακή προέλευση του έργου, δηλαδή για το εργαστήριο και για τον παραγγελιοδότη του υφάσματος. Εν πάση περιπτώσει εκτός από τα κομμάτια της Νέας Υόρκης και τα χαμένα κομμάτια του Βερολίνου έχουμε και άλλα σπαράγματα από έργα του ίδιου ή ενός πολύ συγγενικού εργαστηρίου: σ' ένα ύφασμα στο Leningrad[39] δυο ωραία δέντρα πλαισιώνουν με συμβολικό νόημα έναν κίονα, που τυπολογικά αντιστοιχεί απόλυτα στους κίονες του υφάσματος Riggisberg, ενώ ένα μικρό υπόλειμμα σ' αυτό δείχνει ότι υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία και σε λεπτομέρειες. Τα ίδια δέντρα σώζονται π.χ σε κομμάτια της Συλλογής Menil στο Houston του Texas[40]. Τέτοιους αποσπασματικούς κίονες συναντά κανείς συχνά σε συλλογές υφασμάτων[41]. Τα παραπάνω συνηγορούν για την ύπαρξη συγγενικών εργαστηρίων στην Αίγυπτο, εκτός εάν πρέπει να υποθέσουμε ότι όλα αυτά αποτελούν εισαγωγές.

Όλα τα παραπάνω έχουν όμως αριθμητική μόνον αξία και δεν συμβάλλουν ουσιαστικότερα στην έρευνά μας. Τα αιγυπτιακά μουσεία και οι αποθήκες των μουσείων δεν μπορούν σήμερα να βοηθήσουν ώστε να απαντηθούν τα ερωτήματα που θέσαμε. Δυστυχώς σε καμιά συλλογή και σε καμιά αποθήκη δεν σώζεται ούτε ένα υπόλειμμα από μεγάλο αρχαίο, μη χριστιανικό, ύφασμα τοίχου. Και αν εγώ προτιμώ να εντοπίσω την προέλευση του υφάσματος στην κοιλάδα του Νείλου αποκλείοντας τις δυτικές οάσεις, αυτό δεν

39. L. Kybalová, *Die alten Weber am Nil. Koptische Stoffe* (1967) 84 κ.ε., εικ. 34 κ.ε.· M. Bystrikova, *Soobščenija Gosudarstvennogo Ermitaža* 45 (1980) 55 κ.ε.
40. B. Davezac στο *The Menil Collection. A. Selection from the Paleolithic to the Modern Era* (1987) 69 εικ. 58.
41. Π.χ. M. Dimand, *Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien. Stilprobleme der spätantiken und koptischen Kunst* (1924) πίν. 13 εικ. 46 (ένα κομμάτι στο Kunstgewerbemuseum του Βερολίνου).

έχει να κάνει με συγκεκριμένες πληροφορίες, αλλά υπαγορεύεται από την πολιτιστική φυσιογνωμία των οάσεων κατά την αυτοκρατορική περίοδο. Για το Fayoum έχουμε για παράδειγμα την ανασκαφή του Πανεπιστημίου του Ann Arbor στην Καρανίδα από τη δεκαετία του 1920-30. Ανάμεσα σε άλλα ευρήματα ήλθαν στο φως τρεις χιλιάδες περίπου κομμάτια από ύφασμα, όλα, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, υπολείμματα ενδυμάτων. Ανάμεσά τους υπάρχουν μόνο ελάχιστα παραδείγματα με διακόσμηση[42]. Οι tunicae από την Καρανίδα δεν έφεραν ούτε τις απλές ταινίες (clavi), που αλλού τις βρίσκουμε χωρίς εξαίρεση, ακόμη και στα πιο απλά ρούχα. Το ίδιο ισχύει και για τα υφάσματα από την όαση El Charga, την αρχαία Ίβιν, που βρίσκονται από δεκαετίες αδημοσίευτα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Οι εξαιρετικά απλοϊκοί τάφοι από άψητα πλιθάρια έδωσαν μόνον πολύ απλά υφάσματα. Το Dachlah (ή Dachleh) στα νοτιοδυτικά της χώρας τράβηξε πρόσφατα την προσοχή με τις ανασκαφές του Μουσείου του Toronto. Βρέθηκαν, τυχαία μάλλον, απλές τοιχογραφίες[43] με παγανιστικά θέματα από τον 4ο αι. μ.Χ.: μια ζωφόρος με συγκέντρωση θεών που αναφέρεται στην ιστορία του Άρη και της Αφροδίτης και μια τοιχογραφία με υπολείμματα παράστασης του Περσέα και της Ανδρομέδας. Η επιβίωση αυτών των μύθων τόσο μακριά, όπως φαίνεται, από τις πηγές τους, είναι μια ενδιαφέρουσα εμπειρία. Όμως η ποιότητα των ευρημάτων αυτών δεν αφήνει κανένα περιθώριο σύνδεσης με το μεγαλοπρεπές διονυσιακό ύφασμα.

Κράτησα για το τέλος μια πληροφορία που έχουμε εδώ και λίγο σχετικά καιρό: το ύφασμα χρησιμοποιήθηκε για τελευταία φορά στον τάφο ενός Χριστιανού. Αμέσως επάνω από το μάλλινο και λινό αυτό ύφασμα βρέθηκαν υπολείμματα ενός χριστιανικού μεταξωτού υφάσματος (εικ. 3)[44], με παραστάσεις που έχουν υφανθεί στη συνηθισμένη μονόχρωμη τεχνική. Επάνω στο μεταξωτό είχε αποτυπωθεί το σχέδιο του κάτω υφάσματος. Με μια τεχνοτροπία γνωστή από τα μεταξωτά αυτά, επαναλαμβάνονται μια σειρά από επεισόδια που ακολουθούν το κείμενο ενός απόκρυφου Ευαγγελίου. Με ελληνική επιγραφή ονοματίζεται αριστερά ο μαραγκός Ιωσήφ. Στον Ευαγγελισμό διαβάζουμε *χαίρε Μαρία*, κατόπιν ακολουθεί η αρχή της Βηθλεέμ. Εδώ δεν μπορούμε να προχωρήσουμε στα επιμέρους ερμηνευτικά θέματα, αφού αυτό θα ξεπερνούσε κατά πολύ την αρμοδιότητά μας. Οι βυζαντινοί αρχαιολόγοι, δηλαδή η K. Kötzsche στο Βερολίνο που μελετά το ύφασμα, από την κατηγο-

42. E. K. Gazda (εκδ.), *Karanis. An Egyptian Town in Roman Times. Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt 1924-1935* (1983).

43. L. M. Leahy, *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities (Toronto)* 10 (1979-80) 331 κ.ε., πίν. 31-35· A. J. Mills, *Rotunda. The magazine of the Royal Ontario Museum* 13, 2 (1980) 18 κ.ε.

44. Flury-Lemberg, ό.π. (σημ. 2) 381 κ.ε., εικ. 787-792.

ρία του οποίου σώζονται λίγα μόνον παράλληλα, το χρονολογεί στο τέλος του 4ου αιώνα. Στον επόμενο αιώνα έζησε ο συγγραφέας Νόννος από την αρχαία Πανόπολη της Άνω Αιγύπτου, που συνέγραψε στα ελληνικά και σε ομηρικό εξάμετρο στίχο τα 48 βιβλία ή καλύτερα ωδές των *Διονυσιακών* του και μετέφερε στη συνέχεια στο ίδιο μέτρο και το Ευαγγέλιο του Ιωάννη. Ο μύθος και η δόξα του Διονύσου και η έννοια του Σωτήρα Χριστού δεν διαχωρίζονται εντελώς για τον Αιγύπτιο εκείνης της εποχής, όπως δεν διαχωρίζονται ούτε και για τον ποιητή εκείνον ούτε για τους συγγενείς εκείνους του νεκρού, από τον τάφο του οποίου προέρχεται το ύφασμα. Αυτό ρίχνει μια ακτίνα φωτός στο εύρημα του χριστιανικού τάφου. Τα *Διονυσιακά* του Νόννου, που για μας είναι ένα αμιγές ειδωλολατρικό έργο, αποτελούν προφανώς μια παράφραση του Ευαγγελίου του Ιωάννη, που μου έδωσε αφορμή να αναρωτηθώ αν έχουμε να κάνουμε με μια αιρετική αντίληψη. Δίπλα στις αιρετικές απόψεις, όπως για παράδειγμα αυτές των νεοπλατωνικών του 5ου και 6ου αιώνα, υπήρχαν οι «ορθόδοξοι» εθνικοί, όπως ο Πρόκλος και ο Ερμίας. Τώρα μαθαίνουμε κάτι επιπλέον: στην Αίγυπτο του 4ου τουλάχιστον αιώνα πρέπει να θεωρήσουμε ότι υπήρχε μια κοσμοθεωρία σύμφωνα με την οποία ο λυτρωτής Διόνυσος συνυπήρχε και ταυτιζόταν με έναν άλλο λυτρωτή, τον Χριστό.

Απομένει ένα σημαντικό ερώτημα: ποια ήταν αρχικά η χρήση αυτού του υφάσματος, για ποιον σκοπό κατασκευάστηκε. Αυτό το άφησα για το τέλος, γιατί η απάντηση δεν μπορεί να είναι προς το παρόν παρά εντελώς υποθετική. Η σκέψη μου οδηγείται αρχικά στην εξής κατεύθυνση: θα μπορούσε να αποτελεί επίσημο διάκοσμο ενός ιδιωτικού σπιτιού. Από τη Συρία της όψιμης αυτοκρατορικής εποχής, από τις ανασκαφές της Απάμειας, ξέρουμε κατόψεις σπιτιών με δωμάτια που είναι αρκετά μεγάλα για να δεχτούν ένα ύφασμα και αυτού του μεγέθους ακόμη. Η πυκνή επάλληλη ανοικοδόμηση στην κοιλάδα του Νείλου δεν επέτρεψε να διασωθούν αντίστοιχα παραδείγματα. Η περιοχή μιας εξαιρετικά μεγάλης πόλης όπως η Αντινούπολις μοιάζει σήμερα περισσότερο με σεληνιακό τοπίο, αφού είναι γεμάτη από λοφίσκους και κρατήρες λιγότερο ή περισσότερο παράνομων ανασκαφών. Κατόψεις δεν διακρίνονται πλέον. Νομίζω όμως ότι το ύφασμα είναι κάτι παραπάνω από διακόσμηση ενός ιδιωτικού σπιτιού. Να κοσμούσε άραγε τον λατρευτικό οίκο ενός από τους πολυάριθμους μυστηριακούς θιάσους; Τέτοιοι λατρευτικοί χώροι μας είναι γνωστοί από διάφορες περιοχές της αυτοκρατορίας.

1. Ύφασμα τοίχου (με διονυσιακή παράσταση).

2. *Μωσαϊκό (με διονυσιακή παράσταση). Χαλέπι, Μουσείο.*

3. Μεταξωτό ύφασμα με χριστιανικές παραστάσεις.